

Comèdies d'exili: Eduard Borràs i Maruxa Vilalta, traduïts per Josep M. Pobleth*

Teresa Julio

Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes
Carrer de la Laura, 13. 08500 Vic
tjulio@uvic.cat



Resum

El 1966 Josep M. Pobleth gira del castellà al català *Amorina*, comèdia escrita pel barceloní Eduard Borràs a Buenos Aires. A la dècada dels setanta, repeteix aquesta mateixa experiència amb *Cuestión de narices* i *Nada como el piso 16*, de la catalanomexicana Maruxa Vilalta. El motiu no és altre que traslladar a la nostra llengua un teatre fet per catalans que per raons polítiques es van haver d'exiliar. D'aquesta manera recupera una part de la tradició teatral catalana que la guerra civil havia estroncat. En aquest treball, ens acostem a la figura del Pobleth traductor mitjançant aquestes tres comèdies que ens revelen la seva passió pel teatre i per la llengua catalana, i que tenen com a comú denominador l'exili.

Paraules clau: teatre a l'exili; traducció al català; Josep M. Pobleth; Eduard Borràs; Maruxa Vilalta.

Abstract. *Comedy in exile: The plays of Eduard Borràs and Maruxa Vilalta in Josep M. Pobleth's translations*

In 1966, Josep M. Pobleth translated the comedy *Amorina*, written in Buenos Aires by Barcelona-born playwright Eduard Borràs, from the original Spanish into Catalan. Pobleth repeated this experience in the 70s with his translation of *Cuestión de narices* (*A Question of Noses*) and *Nada como el piso 16* (*Nothing like the 16th Floor*) by Catalan-born Mexican playwright Maruxa Vilalta. In translating these plays, Pobleth sought to make available in Catalan the work of Catalan playwrights forced into exile for political reasons. Pobleth thus reclaimed part of the Catalan theatrical tradition that had been stemmed by the Spanish Civil War. In this paper, we approach the figure of Pobleth as a translator through his translation of these three plays written in exile, which reveals his passion for the Catalan theatre and language.

Keywords: theater in exile; Catalan translation; Josep M. Pobleth; Eduard Borràs; Maruxa Vilalta.

* Aquest article forma part de les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2014 SGR 62) de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya (UVic-UCC). Julio, Teresa: Codi ORCID: 0000-0003-2966-9288.

Sumari

Eduard Borràs, Poblet i Amorina	Recapitulació
Maruxa Vilalta i Poblet	Referències bibliogràfiques

La passió de Josep Maria Poblet (1897-1980) pel teatre, i pel món de l'espectacle en general, és gairebé innata. Els seus primers records sobre el món de la dramaturgia es remunten a quan tenia nou o deu anys, quan una companyia de farandulers espanyols va visitar el seu poble, Montblanc, de camí en una gira, i hi van representar *Tierra baja*, de Guimerà. De l'argument del drama no en va entendre gaire cosa, segons confessa, però aquell espectacle amb personatges de carn i ossos que es debatien sobre l'escena plorant, rient i transmetent les seves preocupacions i angoixes, i sobretot el triomf final del Manelic, que era el bo, sobre el Sebastià, el dolent, va deixar en aquell infant una «impressió extraordinària» (Poblet 1976: 22), fins al punt de voler formar part d'un grup infantil que, sota la direcció de Joan Serret i Joan Poblet i Teixidor, representava petites peces a l'Associació Catalanista de Montblanc.

Encara no havia arribat a l'adolescència quan va estrenar la seva primera comèdia a les golfes de Cal Llauner del carrer Major de la vila nadiua, amb una escenificació d'un passatge bíblic sobre David i Goliat:

Tots ens sabem el paper de memòria i l'obra —si és que obra se'n pot dir— era de poca durada, que ni el tema, ni els meus escassos coneixements, donaven per a res més. (Poblet 1976: 23)

Unes caixes de fusta apilades fent de tarima, un cobrellit de fons i una dotzena d'amics, atrets per la novetat, van ser els testimonis del debut d'un montblanquí que va fer carrera en el món del teatre.

La seva passió per Catalunya, per la seva història i la seva llengua, el va portar a fundar el 1918 amb un grup d'amics l'associació Joventut Nacionalista, entitat patriòtica que per raons d'espai celebrava conferències, vetllades i representacions teatrals al Cine Jardí, «un espai inhòspit i esbalandrat, on férem les primeres representacions, fugint del repertori en vers, i decantant-nos per les comèdies recentment estrenades a Barcelona» (Poblet 1976: 83). La dictadura de Primo de Rivera estroncà la marxa de l'entitat, que fou clausurada. L'esperit nacionalista i artístic de Poblet i els seus companys no s'aturà aquí i reobriren el local amb el nom de *Centre de Lectura*, i, més endavant, *Orfeo Montblanquí*.

De galant de comèdia passà a autor dramàtic, i amb poc més de vint anys ja tenia escrites les seves tres primeres peces: *Ideals que s'imposen* (1919), *Sorpreses de l'amor* (1920) i *Allò que no es pot recobrar* (1923), a les quals seguiren trenta-una comèdies més escrites en solitari i quatre en col·laboració.¹ Però la

1. *Ideals que s'imposen* es va estrenar al Teatre del Cinema Montblanquí el 27 de març de 1920; *Sorpreses de l'amor* es representà per primera vegada a la seu de la Joventut Socialista el 16 de

relació de Poblet amb el teatre va més enllà del vessant d'actor, director i dramaturg, i es concentra en el món de la traducció teatral. Va girar al català dotze comèdies del francès i tres del castellà, que hem anomenat abans comèdies d'exili i analitzarem més endavant. A més a més, va adaptar per a l'escena dues peces de Pitarra: *L'àngel de la guarda* (1962), en col·laboració amb Xavier Regàs, i *Les joies de la Roser* (1966).

Després d'un temps a Alacant (1932-1934), on Juan Barceló l'introdueix al món de la cinematografia i distribució de pel·lícules, es trasllada a Madrid. Allí el sorprèn la Guerra Civil, i la dificultat de sobreviure a la capital, convertida llavors en centre neuràlgic dels atacs dels insurrectes, el fan tornar a Barcelona el 1937, on treballa de secretari de Josep Andreu i Abelló, president del Tribunal de Cassació de Catalunya i de l'Audiència de Barcelona. Aquest lligam amb les autoritats catalanes i el seu compromís amb Esquerra Republicana l'obligaren a sortir de la ciutat, en direcció a Dàrnius, en companyia d'Andreu i Lluís Companys, just el dia abans de l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona, el 23 de gener de 1939. Començava així un periple que el convertí en un rodamón—com ell s'autodefineix a les seves memòries—, i iniciava gairebé una dècada d'exili que el portà de França a Cuba (1939-1940) i de Cuba a Mèxic (1940-1945), i acabà tornant a Barcelona l'any 1946.

La condició d'exiliat va ser compartida per molts amics i companys, especialment per Eduard Borràs i Antonio Vilalta i Vidal. Del primer, Poblet va traduir del castellà al català *Amorina*; de la filla del segon, Maruxa Vilalta, reconeguda dramaturga, recentment traspasada, traslladà al català *Cuestión de narices* i *Nada como el piso 16*.

Eduard Borràs, Poblet i *Amorina*

Eduard Borràs (1907-1968), periodista i escriptor barceloní, començà amb 19 anys a escriure per al diari *La Tarde*, de Bilbao. Entre 1932 i 1936 va fer de crític teatral per a *El Día Gráfico* de Barcelona. Des de ben jove milità a les files anarquistes, de les quals es va allunyar per desacords ideològics. Malgrat la desvinculació política, en acabar la guerra civil va ser empresonat, va fugir a França i després a Sud-Amèrica. La unió d'escriptors democràtics li facilità la marxa a Santo Domingo. Les desavinences amb el règim polític dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo el feren marxar cap a Cuba, on treballà per a la revista *Bohemia*, que li encarregà la corresponàlia de Buenos Aires el febrer de 1942. A la capital portenya fixà la residència on visqué fins a la mort, ocorreguda a la darreria de febrer de 1968.

La trobada de Borràs i Poblet a l'exili es produeix a la ciutat de l'Havana, on compartien habitació en un hostel del carrer Galiano. Poblet la recorda a les seves memòries:

gener de 1921; *Allò que no es pot recobrar* fou premiada als Jocs Florals de l'Havana del 1923. No tenim constància que es representés.

L'altre company de cambra fou Eduard Borràs, el periodista que a Barcelona s'ocupava de la secció d'espectacles de «La Noche». Malgrat signar les cròniques amb el pseudònim d'*El Caramelero*, tot seguit vam poder comprovar que en el món de les lletres era un escriptor que tenia molt a dir. I si a Cuba feia la viu-viu del producte d'una Guia de la Havana que va posar en marxa, després obtingué l'entrada a l'Argentina, on va demostrar el seu valer. No en teníem el més petit dubte, especialment d'ençà d'un dia d'haver-nos llegit una comèdia, que després va estrenar a Buenos Aires. Hi va estrenar aquesta comèdia i d'altres, representades per les millors formacions escèniques de la capital de la Plata. (1973: 277)

D'entre aquestes «altres» comèdies de Borràs estrenades a l'Argentina, trobem *Amorina*, editada per Ediciones del Carro de Tespis a Buenos Aires el 1957. La Compañía Argentina de Comedia Tita Merello la va estrenar la temporada teatral de 1958 al Teatro Buenos Aires, dirigida per Eugenio Filippelli.² L'èxit de la peça féu que el 1961 fos portada al cinema, amb el mateix títol, sota la direcció d'Hugo del Carril, i es convertí en un clàssic del cinema argentí.³

Cap al final dels anys seixanta, Poblet tradueix al català aquesta peça de Borràs, però en traslladà l'acció a Barcelona i substituï les referències americanes per d'altres d'autòctones. Com assenyala Poblet en l'«Antecrítica» que publicà a *La Vanguardia Española* el diumenge 29 de gener de 1967: «Por mi parte, me he limitado a adaptar la obra situándola en nuestras latitudes y poniendo en ella todo el cariño y el amor que siento por mi lengua materna» (1967: 56).

La versió del montblanquí es va estrenar al Teatre Romea el 31 de gener de 1967, sota la direcció de Gerardo N. Miró, i estigué en cartell fins al 15 de febrer, amb un total de 23 representacions (Ferrer i Puig 2003: 70). L'execució de la peça va anar a càrrec de la Compañía de Maria Matilde Almendros, encapçalada per l'actriu principal que dona nom al grup dramàtic, i Francisco Vals, seguits de Maria Quadreny, Luis Carratalà, Lorenzo Duran, Rosa Margarit, Pepita Llunell i Enrique Pous.

Desgraciadament, no ens ha arribat el text de Poblet, que no es troba ni al Museu Arxiu de Montblanc, on es va donar els seus materials personals, ni a les biblioteques dels hereus. Aquesta manca de la font primària i el caràcter efímer del teatre no ens permeten fer cap avaluació de primera mà del resultat de la traducció —cosa que sí que ens permetria el cinema, per exemple—,⁴ si bé hem pogut recollir els comentaris apareguts a la premsa relacionats amb la representació i la traducció del montblanquí.

Malgrat l'entusiasme del públic, que aplaudí i gaudí de l'espectacle, les crítiques publicades als diaris no deixen de tenir certa dosi de cruessa. Julio Manegat,

2. El quadre d'actors i actrius que la van representar estava encapçalat per Tita Merello mateix, seguida de Jorge Morales, Inés Moreno, Elsa Piuselli, Myriam de Urquijo, Julián Bourges, Mario Lozano, Alfredo Aristu, Graciela Vernier i Alberto Bello.
3. La pel·lícula es va estrenar el 6 d'abril de 1961, i els seus protagonistes foren Tita Merello, Maria Aurelia Bisutti i Alberto Bello, que ja havia participat en l'estrena teatral juntament amb l'actriu principal, i el director, Hugo del Carril.
4. De fet, avui dia es pot consultar a les filmoteques, i fins i tot a internet, el film d'Hugo del Carril, basat en el text de Borràs.

a *El Noticiero Español*, arremeté contra els actors, contra el públic i contra la pròpia peça:⁵

Esta obra pudo haber sido un interesante drama en torno a la convivencia matrimonial, el egoísmo y la soledad humana, pero en definitiva se ha quedado en un tremendo y folletinesco melodrama del que, en un momento parece quiere librarse para caer de nuevo en él con todas las consecuencias [...] El problema que conduce al drama es un problema cotidiano y amargo: la infidelidad conyugal. El autor lo desorbita, no en cuanto a la gravedad de sí mismo, sino en la forma de desarrollarlo. La falla básica es la que parte de la reacción de la mujer que descubre la última y más grave, definitiva, infidelidad de su esposo: hacerse pasar por loca para retener al hombre que ha perdido. A partir de ese momento, la situación es de una inverosimilitud total y los personajes son falsos en sus reacciones. (1967: 31)

Una mica més indulgent es mostra en avaluar la tasca del traductor, sobre la qual diu:

Esta obra ha sido traducida y adaptada por el escritor José María Poblet, hombre ligado a tantas y tantas empresas teatrales en este país, donde el teatro interesa cada vez menos. La traducción me parece muy correcta y el diálogo se mantiene en un catalán fresco y cotidiano, pero no exento de valoraciones literarias. (1967: 31)

Joan de Sagarra titlla la traducció amb un eixut «La traducción es correcta», a la crítica apareguda a *El Correo Catalán*, el 3 de febrer de 1967.⁶ Això no obstant, no devia semblar-li tan «correcta», quan lamenta que ni l'autor ni el traductor han sabut encertar el to de l'obra. El crític assenyala:

El señor Borràs se imaginó que escribía una comedia, una «alta comedia». Y el señor Poblet se creyó obligado a afirmar que *Amorina* respondía a aquella necesidad de fabricar un teatro «normal» [...] Ahora bien, ¿en qué quedamos, señor Poblet: comedia «normal» o serial? Si es comedia —cosa que no creo— la interpretación es, a veces, justa y acertada... Si es serial, y mucho me temo que lo sea, entonces hay que chillar más, hay, en una palabra, que «sacar las tripas», como vulgarmente se dice. El público, el respetable público, sabrá agradecerlo. (1967: 24)

El mateix dia que sortia la crítica de Sagarra, J. P. M. signava a *La Vanguardia Española* una dura crònica sobre l'estrena, en què, una vegada més, l'únic que en sortia relativament ben parat era el traductor que la «ha traducido y adaptado muy decorosamente al catalán» (1967: 28). D'antiquat i obsolet qualificava aquest melodrama efectista i sentimental que perdia de vista la versemblança dels personatges: «Se trata de un apasionado melodrama semejante a las obras de corte fácil que emocionaron a nuestros abuelos [...] Hay gran derroche de sentimentalismo, pero escasa verdad en él» (1967: 28). A parer del crític, les contra-

5. La crítica sencera pot llegir-se a Ferrer i Puig (2003: 97-98).

6. La crítica completa pot consultarse a Ferrer i Puig (2003: 99).

diccions internes dels caràcters i la seva inconsistència van impedir el lluïment de l'actriu principal, María Matilde Almedros; van fer que el primer actor, Francisco Vals, es mantingués «en un plano de sobriedad expresiva al nivel requerido por la atonía de su personaje», i que la resta del actors es comportessin «con discreción». No obstant això, «el público aplaudió con calor» (1967: 28).

Maruxa Vilalta i Poblet

María Vilalta Soterias (Barcelona, 1932 – Ciutat de Mèxic, 2014), més coneguda al món de la dramaturgia com a Maruxa Vilalta, es va exiliar a Brussel·les amb la seva família al començament de la Guerra Civil. El seu pare, l'advocat Antonio Vilalta i Vidal, havia estat tinent alcalde de Barcelona a l'època republicana i el seu compromís polític amb Esquerra Republicana l'obligà a prendre el camí de l'exili, primer a la capital belga i, tres anys després, a Mèxic, havent passat per Nova York. Maruxa adoptà la nacionalitat mexicana amb 9 anys. Va cursar el batxillerat al Liceu Francès Mexicà i ingressà a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic.

Començà al món de la literatura com a narradora; però, després d'adaptar per al teatre la seva novel·la *Los desorientados* (1960), començà la carrera de dramaturga, que ha estat reconeguda internacionalment, com ho demostren les traduccions de la seva obra a diverses llengües i les estrenes teatrals a diferents països del món, així com els nombrosos premis que ha rebut.⁷

Cuestión de narices / Qüestió de nassos

A *Cuestión de narices*, farsa tràgica en dos actes, Vilalta denuncia la capacitat de l'ésser humà per trobar sempre motius insignificants i absurds per enfrontar-se: els nens per una pilota, els habitants d'un poble per la llargària dels seus nassos i els països estrangers per un sucós ós. I entre aquests plànols d'acció, l'Ulisses, la mudesa del qual ha estat provocada pel terror d'un conflicte bèl·lic, i un destí dramàtic per a una parella d'enamorats, que, a l'estil dels amants de Verona, pertanyen a bàndols oposats.

La peça es va estrenar el 9 de setembre de 1966 al Teatro Orientación de Ciutat de Mèxic, amb el patrocini de la Secretaría de Educación Pública y de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, sota la direcció d'Óscar Ledesma. L'any següent va ser publicada dins la col·lecció «Teatro de la Universidad», que editava la Universidad Nacional Autònoma de México.

Podem afirmar sense equivocar-nos que Vilalta arriba a Espanya de la mà de Josep Maria Poblet. Ja hi era coneguda com a dramaturga i directora de teatre, com ho demostra el ressò mediàtic que va tenir la seva visita a Barcelona el 1971 arran d'una invitació de l'Institut del Teatre, però les seves obres encara no s'havien editat ni representat a la ciutat comtal. Poblet, després d'haver llegit la pro-

7. Per a la biografia i obres de Vilalta por consultar-se <<http://www.maruxavilalta.com>>. Per a una bibliografia completa, remetem específicament a <<http://www.maruxavilalta.com/BIBLIMVS.pdf>>.

ducció de la catalano-mexicana escrita fins aleshores i, d'acord amb l'autora, va decidir que l'obra més indicada per a «trencar el glaç entre el públic lector de la nostra llengua —i no cal precisar també que dels amants del teatre— era evidentment *Qüestió de nassos*» (Poblet 1973: 10). El montblanquí confessa que l'objectiu de traduir i publicar el text no era altre que el següent:

La veritat és que d'una manera directa, o sigui, la comunicació entre autor i lector, no havia pogut tenir efectivitat fins ara, un contacte que hem de desitjar que s'acabi de completar el dia que *Qüestió de nassos*, o alguna altra de les seves comèdies, pugui ésser representada a les taules escèniques. (1973: 10)

I el desig de Poblet es fa realitat quan el grup dramàtic Antifaz, sota la direcció de Ramon Dagès, l'estrena al Casal Catòlic de Sant Andreu el 1974 i obté el premi Festival de Manresa del mateix any.

Malgrat tot, no va ser Poblet que va traduir per primera vegada al català l'obra de Vilalta. Un altre exiliat català a Mèxic, Vicenç Riera Llorca, periodista i escriptor ben conegut entre els cercles intel·lectuals, ja havia girat molts anys abans *Diferència*, *Un día loco* i *Soliloquio del tiempo*.⁸

Qüestió de nassos és l'única de les traduccions del castellà al català que Poblet va veure publicada. De l'edició se'n va encarregar Pòrtic (Barcelona, 1973), que la va incloure a la col·lecció «Llibres de Butxaca». Al pròleg, Poblet diu que n'ha fet una «versió en la nostra llengua» (1973: 11), concepte molt discutible, com ara veurem.

A *Qüestió de nassos* aflora la doble personalitat de J. M. Poblet: el traductor i l'home de teatre. La distinció s'observa en la doble naturalesa del fet teatral: el text i la representació, o el que seria el mateix, en els dos nivells en què s'articula qualsevol peça dramàtica, els diàlegs i les acotacions.

Traslada el títol literalment, manté l'estructura en dos actes (amb cinc i quatre quadres, respectivament) i els 28 personatges amb la catalanització corresponent dels noms: Ulises/Ulisses; Blas/Blai; panadero/forner; cura/capellà; dueño de la agencia de inhumaciones / l'amo de la funerària, etc.⁹

Pel que fa al text, tradueix rigorosament els diàlegs dels personatges de Vilalta sense apartar-se gens ni mica de l'original. És el respecte a la veu de l'autora, que surt en català de la seva mà. Veiem, com a mostra, el següent fragment, escollit a l'atzar, i representatiu de la traducció fidel, pràcticament paraula per paraula:

LEO: Se han ido.

CECILIA: Ocurre siempre así, cuando me besas. Todo lo que impide nuestro amor desaparece.

8. «Diferència», *Revista Pont Blau*, Mèxic, 53 (març), 1957; «El meu dia foll», *Revista Xaloc*, Mèxic, 1958, i «Soliloqui del temps», *Revista Xaloc*, 24 (juny), 1968.

9. Per ser rigorosos, només canvia el nom de les amigues de les criades de l'Àgata, que passen de ser Floresvinda i Eufrosina a Periquita i Escolàstica, però aquests personatges només són esmentats i no tenen intervenció en l'obra.

LEO: Nada habrá que lo impida. Nos casaremos.
 CECILIA: ¡Tendremos una alcoba con siete paredes rosas!
 LEO: Seré cajero.
 CECILIA: Y una gran pecera de cristal, para recibir a los invitados.
 LEO: Me nombrarán empleado de confianza.
 CECILIA: Habrá siempre música.
 LEO: En seguida me harán ayudante del ayudante del consejero del primer consejero.
 CECILIA: El cuarto de los niños, de terciopelo y algodón. (1967: 14)

LEO: Se n'han anat.
 CECÍLIA: Sempre passa el mateix quan em beses. Tots els impediments del nostre amor desapareixen.
 LEO: No hi haurà ningú que ho impedeixi. Ens casarem.
 CECÍLIA: Tindrem una alcova amb set parets color de rosa!
 LEO: Seré caixer.
 CECÍLIA: I una gran peixera de cristall per a rebre els convidats
 LEO: Em nomenaran empleat de confiança.
 CECÍLIA: Sempre hi haurà música.
 LEO: Tot seguit em faran ajudant de l'ajudant del conseller del primer conseller.
 CECÍLIA: L'habitació dels nens serà de vellut i cotó. (1973: 36)

Aquesta literalitat, present al llarg de l'obra, no l'eximeix de prendre's alguna petita llibertat, com canviar la posició d'alguna intervenció; per exemple, la que protagonitzen el noi primer i el noi segon cap al final de l'obra, quan Leo ja és mort i resolen les seves diferències. En el text de Vilalta, l'escena dels nois apareix en darrer lloc, després que els nassos llargs i curts hagin fet les paus i la ràdio hagi anunciat el final de la guerra entre Ganguilàndia i Gossolàndia. En canvi, Poblet la situa com el primer pas de la reconciliació seriada dels personatges que configuren els diferents nivells de l'obra: el dels nens, el dels nassos i el de la guerra. Reorganitzant així aquestes escenes, reproduceix el mateix ordre en què s'havien obert els conflictes al començament de la representació: primer el dels nens, després els dels nassos llargs i els nassos curts i, en darrer terme, l'enfrontament emès per la ràdio.

Només un cop Poblet afegeix un fragment de diàleg per acabar d'arrodonir l'escena i emfasitzar el caràcter bèl·lic dels personatges. Així, el següent intercanvi és creació seva:

CECÍLIA: Els vaixells no existeixen. Les veles són blanques.
 LEO: Hi ha aranyes.
 CECÍLIA: I cucs.
 LEO: I gent.
 CECÍLIA: Tots van contra nosaltres. Tots es barallen.
 (*ULISSES tracta de fer comprendre a la CECÍLIA i a en LEO que no està en contra d'ells, però no pot*).
 CECÍLIA: (*Amb afecte*) Sí, Ulisses, sí, ja sabem que tu no vas en contra nostre. Gràcies.

LEO: Gràcies, Ulisses. Ja sabem que tu no et vols barallar.
 DIRECTOR. Qui és que no es vol barallar? Això són bestieses.
 BLAI: Aparta't, Ulisses, i no molestis.
 (*ULISSES, arrossegant la cama coixa, resta a part*)
 ALCALDE: Tots ens volem barallar. Vivim en el segle vintè. Som atòmics.
 MESTRE: (*pedant i sentencios*): Supersònics!
 ELECTRICISTA: (*corregint-lo*) Infrasonsics!
 AMO DE LA FUNERÀRIA: Carbònics i antagònics.
 LEO: Prou. (1973: 79)

Tanmateix, insisteixo que especialment en aquesta part dialogada el respecte per l'original és màxim i la intervenció de Poblet només es detecta amb una comparació acurada i exhaustiva de tots dos textos.

En canvi, a les traduccions de les acotacions surt el veritable home de teatre. Si bé es manté respectuós amb el contingut de les didascàlies de l'autora mexicana, les abreuja, de vegades considerablement. Vegeu, per exemple, l'acotació que encapçala l'acte tercer del primer quadre:

Casas de Ricardo y de Roberto, una a cada lado del escenario, y la calle. En ambas casas, trastos que permitan la acción de los personajes en pie o sentados. Acción únicamente en casa de Roberto. Fondo de música romántica. Cecilia está sentada bordando un velo de novia. (1967: 24)

Las casas d'en Ricard i d'en Robert, una a cada costat de l'escenari, i carrer. A la casa d'en Robert, la Cecília asseguda, broda un vel de núvia. (1973: 51).

O la relativa a l'entrada del metge a escena per segona vegada:

El Médico entra a la urna por el fondo y vuelve a salir por las puertas del frente. Se acerca al matrimonio. Lleva el mismo atuendo con el que cruzó la calle, montado en su patín del diablo. (1967: 30)

Entra el Metge. (1973: 60).

I la raó és ben senzilla: no és el mateix una acotació d'autor, que es recrea en l'escena que descriu i imagina, que una d'un home de teatre que fixa la mirada en la representació i en la representabilitat d'aquella informació escènica. D'aquí la diferència entre una didascàlia literària, pròxima a la narració (com semblen moltes de les de Vilalta), i una didascàlia funcional, en què s'indiquen només els gestos, els moviments o les accions que han de fer els personatges sobre l'escena (com són les de Poblet):

Con terrible esfuerzo, Ulises vuelve a levantarse. Parece hacer acopio de una furia por años contenida. Tiembla de rabia. Avanza hacia Blas, quien retrocede asustado. Diríase que Ulises ha crecido; luce imponente. Toma a Blas por los hombros y empieza a sacudirlo como un pelele; una de las nervudas manos oprime ya el cuello de Blas. Ricardo y Roberto intervienen. (1967: 20)

Ulisses es torna a aixecar, furiós. Avança fins a en Blai, que recula espantat. Hom diria que Ulisses ha crescut puix que la seva figura sobresurt. Agafa a en Blai per les espatlles i el fa anar com un ninot. Ricard i Robert intervenen. (1973: 45)

Ulises trata desesperadamente de hablar. Cecilia levanta la cabeza y recorre con la vista a los personajes inmovilizados, en actitudes amenazadoras, cual ridículos muñecos de cartón. El único que está a su lado, dispuesto a ayudarla, es Ulises. Un supremo esfuerzo en su rostro, que perlan gotas de sudor. Como nunca, le tiemblan los labios. Por fin, con gran dificultad, el mudo habla. (1967: 64)

Ulisses tracta desesperadament de parlar. Al seu rostre apareixen unes gotes de suor que mostren l'esforç enorme que fa, fins que a la fi i amb grans dificultats el mut parla assenyalant el taüt. (1973: 117)

Com a home de teatre, Poblet vol treure més partit a Ulisses, el personatge mut, i per aquest motiu li dóna un protagonisme, lògicament en silenci, que es tradueix en la didascàlia que encapçala el primer acte del segon quadre:

Café de Blas. Ambiente fantástico, irreal. Reflector sobre un violín que suena sin que nadie lo toque, dejando oír romántica música. Otro círculo de luz sobre Cecilia y Leo, en el extremo opuesto del escenario, tomados de la mano. La música de violín queda de fondo. [inclou una mica de diàleg de Leo i Cecília, i després una altra acotació, que Poblet ajunta en una de sola.]. Mueven los pies como caminando, sin desplazarse realmente. (1967: 39)

El cafè d'en Blai. Música de violí. Escenari a les fosques per bé que un reflector ilumina a poc a poc. Ulisses repenjat al taulell, el braços pengim-penjam, com si fos un ninot de drap. Com si les notes el cridessin, es va despertant. S'incorpora. Agafa un violí i continua tocant la mateixa música que escolta. La presència del mut té quelcom d'irreal. Sembla un altre. No porta la motxilla ni coixeja. Un segon cercle de llum s'encén damunt la Cecília i en Leo que es troben en un altre extrem de l'escenari. Mouen els peus com si caminessin, però sense moure's. (1973: 75)

El fragment que hi ha subratllat és un afegit de Poblet. Per raons de coherència interna, la creació d'Ulisses com a violinista l'obliga a introduir algun canvi més en acotacions posteriors.

La lectura de *Qüestió de nassos* ens demostra que Poblet no va fer cap versió, sinó una veritable i doble traducció: una traducció textual i una traducció escènica.

Nada como el piso 16 / No hi ha res com el pis 16

A *Nada como el piso 16* se'ns presenta la capacitat d'un home, Max, de dominar-ne un altre, Jerom, fins a l'extrem d'anul·lar-ne la personalitat. Per tal d'aconseguir aquest objectiu, l'omple de luxes i li dóna tot el que una persona pot desitjar, inclosa la seva amant (una exprostituta que també ha estat objecte d'experimentació). El preu és la submissió, la humiliació i la creació d'un monstre incapaç de sentir i compadir-se.

L'obra es va estrenar el 7 de novembre de 1975 al Teatre de la Universidad Nacional Autónoma de México, sota la direcció de l'autora, i es reestrenà el 1976 al Teatro el Granero, de la capital. L'editorial mexicana Joaquín Mortiz la publicà l'any 1977 dins la col·lecció «Serie Volador». Va obtenir el premi Juan Ruiz de Alarcón a la millor obra de l'any i el premi Sor Juana Inés de la Cruz, de la Unió de Crítics de Teatre, de 1976.

Josep M. Poblet la va traduir al català amb el títol *No hi ha res com el pis 16*. El text no es va publicar, però al Museu Arxiu de Montblanc se'n conserva el mecanoscrit amb correccions a mà del propi traductor.¹⁰ El text, amb un total de 27 fulls, és mal paginat: de la pàgina 8 passa a la 10, sense que hi hagi cap omisió textual, i hi falta el tercer acte complet. Desconec si és perdut o no va ser traduït, voluntàriament o involuntària, perquè el final del segon acte bé que pot constituir per si mateix un possible desenllaç de l'obra, amb l'absoluta humiliació i anorreament de Jerom. Un final que fins i tot pot ser més contundent i teatral que el desenllaç del tercer acte que proposa Vilalta, en què, per un gir del destí, l'humiliat es converteix en humiliador i el xantatgista en víctima del xantatge, cosa que iguala el gènere humà pel costat més negre.

Poblet tradueix rigorosament el text i el títol, i manté la mateixa estructura de l'original —almenys la del primer i segon actes, que són els que es conserven— i els tres personatges protagonistes: Max, Stella i Jerom, en la versió hispànica, en lloc de Jerome.

Els diàlegs es traslladen gairebé literalment, per bé que només una vegada altera la posició d'una intervenció:

MAX. (*Ríe*) ¿Me lo suplicas?... Es cómico, me lo suplicas.

JEROME. No reías así el primer día, cuando cortaste el cable eléctrico para atraerme aquí, para atrapar-me.

MAX. ¿Atraparte, yo? ¿Y para qué iba a querer atraptarte?

JEROME. No reías cuando llamé y se oyó la dulce campanita y fuiste a abrir, tan amable...

MAX. Era amable porque necesitaba que me arreglaras ese enchufe. (2003: 80)

MAX. (*rient*) Me'l supliques... És còmic, me'l supliques.

JEROM. No reies així quan vaig trucar a aquesta porta, quan escoltava el so de la campaneta i em venies a obrir, tan amable. No reies així el primer dia quan vas tallar el cable elèctric per atraure'm i atrapar-me.

MAX. Atrapar-te? I per què volia atrapar-te? Em comportava amablement perquè necessitava que apareissis el desperfecte. (p. 25-26)

A *No hi ha res com el pis 16*, l'acció es limita a un sol espai: el saló de l'apartament de Manhattan, un espai molt luxós que contrasta vivament amb la misèria humana dels seus habitants; no hi ha canvis de decoració i tota l'estructura de l'obra gira a l'entorn dels diàlegs dels tres personatges. Això implica que les aco-

10. Agraïxo a Jaume Ferrer i Puig, gran especialista en el teatre de Poblet, que m'hagi facilitat una còpia del text.

tacions són mínimes i afecten especialment l'actuació i comportament que han d'adoptar els personatges o la indumentària que han de lluir. Són, ja d'entrada, acotacions minimalistes i funcionals, que no tenen res a veure amb el caràcter literari de les acotacions que havíem assenyalat a *Qüestió de nassos*. Això limita l'acció de Poblet, per bé que no s'està d'afegir-ne i d'ometre'n. Així, sol anotar la forma com ha d'actuar o reaccionar un personatge, el to que ha de donar a la seva intervenció, etc.:

- JEROME. (*sorprès*) Un «trago»? (p. 4)
 STELLA. (*com fent memòria*) A la platja! (p. 5)
 STELLA. (*continua enderiada*) Ja ho tinc (p. 5)
 MAX. (*precisant*) Per torn, estimada (p. 13)
 JEROME. (*cínic*) Molt bé, no tancaré la persiana (p. 14)
 MAX. (*content de la troballa*) Molt bé Jerom, va ser culpa teva! (p. 28)

En canvi, tendeix a eliminar les que indiquen a qui s'adreça el personatge, especialment si es dedueix de la situació o de la interpretació que se n'ha de fer:

- STELLA. (*Divertida*) ¿Y yo? ¿Qué papel hago en esto? (2003: 63)
 STELLA. I jo, quin paper faig en tot això? (p. 13)
- STELLA. (*A Jerome*) La velita también es en tu honor (2003: 66)
 STELLA. La candela també és en honor teu (p. 16)
- STELLA. (*Escandalizada*) ¡Max, serías capaz! (2003: 71)
 STELLA. Series capaç? (p. 19)
- MAX. (*Burleta*) Pero, muchacho, estás temblando (2003: 80)
 MAX. Però, escolta, si estàs tremolant. (p. 25)

La traducció és correcta, molt fidel, en un català fluït, i sorprèn la naturalitat dels diàlegs, malgrat l'insòlit de les situacions. La comparació de la traducció i del text original només ens ha fet detectar algun petit error, fruit d'una ràpida lectura: el bar *Albatross* (2003: 53) es converteix en la versió de Poblet en el bar *Alabastros* (p. 6) o les carxofes del sopar que a la versió original apareixen *frías* (2003: 63) siguin en català *fregides* (p. 14), la qual cosa no té gaire sentit, atès que els personatges havien declarat que prendrien un àpat fred.

També s'ha detectat que falta la intervenció d'un personatge, però sembla més un descuit en la transcripció per un salt de línia que per una ferma decisió d'ometre-la:

- JEROME. Sí, quizás un poco de crema.
 MAX. Era de esperarse. Bueno, termina tú. Sigues partiendo y nos sirves.
 JEROME. Parto y sirvo.
 MAX. Con cuidado! Que los pedazos salgan enteros. (2003: 67)
- JEROME. Una mica de crema no hi hauria anat malament.
 MAX. Sense presses! Que els bocins surten sencers. (p. 17)

Recapitulació

Aquesta ràpida repassada per les traduccions que Poblet va girar al català des de l'espanyol ens ha permès acostar-nos a tres textos que es troben en situacions ben diferents:

- a) *Amorina*, que es va representar al Romea, però de la qual no existeix cap publicació ni es conserva manuscrit o mecanoscrit, per la qual cosa hem hagut de refiar-nos de les crítiques aparegudes a la premsa a l'hora d'emetre un judici sobre la traducció.
- b) *Qüestió de nassos*, obra representada al Casal Catòlic de Sant Andreu i publicada per Pòrtic. La comparació de l'original i la traducció ens ha mostrat la feina traductològica de Poblet.
- c) *No hi ha res com el pis 16*, peça no representada ni publicada i de la qual conservem fragmentàriament un mecanoscrit, que ens ha acostat als seus papers i documentació personal.

Els textos consultats ens han revelat un Poblet traductor en què traspua un veritable home de teatre, dualitat que es reflecteix a l'hora de treballar el text dramàtic i que es trasllueix en el respecte absolut pels diàlegs, traslladats gairebé de manera literal per tal de deixar sentir la veu de l'autor de la manera més fidel possible, i en una llibertat condicionada per la mirada en la representació.

Aquestes obres tenen un denominador comú que sintetitza tres conceptes claus en la vida de Poblet: teatre, patriotisme i exili. Teatre, pel gènere en què s'inscriuen, que despertà des de la infantesa la passió del montblanquí. Patriotisme, perquè la intenció de Poblet en traslladar-les al català no és cap altra que oferir-les en la nostra llengua i fer-les nostres (no es pot esgrimir aquí cap argument de comprensibilitat idiomàtica). I exili, perquè els autors i el mateix traductor van ser víctimes de la diàspora a què va quedar abocada tota una generació de republicans catalanistes que van tenir la desgràcia de militar en el bàndol dels vençuts.

Referències bibliogràfiques

- FERRER i PUIG, Jaume (2003). *El teatre de Josep Maria Poblet*. Montblanc: Museu Arxiu de Montblanc.
- J. M. P. (1967). «Romea. Estreno de *Amorina*, de Eduardo Borràs, versión catalana de J. M. Poblet». *La Vanguardia Española* (3 febrer), p. 28.
- MANEGAT, Julio (1967). «Estreno de *Amorina*, de Eduardo Borràs». *El Noticiero Universal* (1 febrer), p. 31.
- POBLET, Josep M. (1967). «Antecrítica de *Amorina*, de Eduardo Borràs». *La Vanguardia Española* (29 gener), p. 56.
- (1973). «Pròleg». *Qüestió de nassos*. Barcelona: Pòrtic.
- (1976). *Memòries d'un rodamón*. Barcelona: Pòrtic.
- SAGARRA, Joan de (1967). «*Amorina* de Eduardo Borràs». *El Correo Catalán* (3 febrer), p. 99.

- VILALTA, Maruxa (1967). *Cuestión de narices*. Mèxic: Textos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1976). *Qüestió de nassos*. Trad. de Josep M. Poblet. Barcelona: Pòrtic.
- (2003). *Nada como el piso 16*. Dins: *Antología de obras de teatro*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- *No hi ha res com el pis 16*. Trad. de Josep M. Poblet. Text mecanografiat. Museu Arxiu de Montblanc.